

como consecuencia de sus distintos lugares de trabajo,² sino que significa una precisa elección acerca de las posibilidades de pervivencia de la arquitectura o, mejor, acerca de la estrategia a adoptar para mantener el carácter específico de la profesión, del arquitecto como «intelectual», como formulador-constructor de modos de vida a través del dominio sobre la Forma), las causas de su decadencia³ desde los arcaicos tiempos de esplendor.

¿Cuáles son, pues, las razones que han impedido los progresos de la arquitectura en su aspecto que hemos llamado propiamente artístico? Me parecen muy claras.

No basta, para el perfeccionamiento de un arte, que los hombres que a él se dedican lo amen apasionadamente: es necesario, además, que no encuentren ningún obstáculo en los estudios que les interese realizar, que su genio pueda elevarse libremente a toda su altura y que estén animados por la esperanza de recibir el premio a sus esfuerzos.

Pero supongamos, ahora, que ciertos progresos empiecen a establecer la reputación de un joven arquitecto y a obtenerle la confianza del público. Sobrecargado, entonces, por una masa de encargos y de detalles de todo tipo, forzado a dedicarse por completo a los trabajos que le han sido encomendados, ocupado constantemente en hacer las gestiones que solicita la confianza que se le testimonia, convertido, en una palabra, en hombre de negocios del público, el artista ha sido perdido para los progresos del arte y, en consecuencia, no puede aspirar a la verdadera gloria que hubiera podido pretender; no pudiendo consagrarle todos los momentos necesarios, se ve obligado a abandonar el estudio de su arte.

Se me dirá: ¿No resultaría más conveniente que, para poder seguir estudios de especulación pura, abandonase el arquitecto los negocios lucrativos? ¡Hélas! ¿Quién es capaz de sacrificar voluntariamente la fortuna que se le presenta, a menudo tan necesaria? Y si alguien añade que tal sacrificio será más fácil animado por la esperanza de recibir, algún día, el encargo de algún gran monumento, responderé: ¿Cómo abandonarse a tal esperanza? ¿Son tan escasas las ocasiones! ¿Cómo asegurar, con diez o quince años de anticipación, que recibiremos, con toda seguridad, un encargo por parte de los hombres que en ese tiempo ocupen el poder? Se me responderá, quizá, que el hombre de mérito tiene el derecho de esperar. Y yo replicaré: ¿le será otorgada tal justicia? ¿Tiene base su esperanza en ser preferido? Supongo en quienes toman las decisiones las miras más rectas, las intenciones más puras y, sin embargo, todavía me veo forzado a convenir que, faltos de conocimientos, actúan a menudo ciegamente y es una feliz casualidad cuando su elección recae sobre un hombre hábil. ¡Cuántas veces no ha sido acordada su preferencia a indignos intrigantes, en detrimento del hombre de mérito, que siempre trabaja y nunca intriga (...).

Pero, sin embargo, admitamos por un instante que, en algunos puntos, mis opiniones sean falsas. Acordemos a un arquitecto la suerte más favorable, es decir, talentos, fortuna y protectores. ¿A dónde podrán conducirle estas ventajas, tan difíciles de encontrar juntas?

Sabido es que, cuando algún particular manda construir, pone a gran prueba la paciencia de su arquitecto, de cuya decisión rara vez hace caso. Sabido es que las personas públicas, que encargan los grandes proyectos, no son, por lo general, más fáciles de tratar que los particulares. ¿Qué ocurre entonces? Pues que, para obedecer las órdenes superiores, el arquitecto se ve obligado a renunciar a sus buenas ideas. Y más aún: suponiendo que el arquitecto sea un hombre eficiente, sus proyectos serán, por ello, tanto peor acogidos

por sus jueces cuanto que éstos, faltos de ilustración, no podrán ni captar ni apreciar las bellezas de sus creaciones.

En efecto, en lugar de ser comprendido, el arquitecto eficiente se encontrará con mil contrariedades descorazonadoras y, si quiere conservar el encargo, se guardará de oponer resistencia; dejará de escuchar la voz de su genio, bajará al nivel de las personas a las que necesita complacer. Sabiendo que tal actitud es difícil de encontrar en un hombre transcendente y estando demostrado que, en arquitectura, a menudo se ha permitido encajenar al genio, vemos que, en consecuencia, es realmente difícil que un arquitecto eficiente pueda producir alguna buena obra.⁴

Es decir: no crece ningún problema desde el interior de la profesión, sino fuera de ella. Son las condiciones en que se desenvuelve el trabajo quienes obstaculizan su progreso. El objetivo a cubrir será, entonces, puramente higiénico —planteamiento común, por otra parte, con otros sectores del reformismo ilustrado—: se trata de suprimir los elementos innaturales, desbrozar la realidad primitiva de la profesión de los abusos arbitrarios que la costumbre o la situación de privilegio han ido haciendo crecer sobre ella. Devolver, simplemente, a la arquitectura sus antiguas condiciones, el «respeto» del público hacia sus reglas particulares.

Advirtamos que el razonamiento de Boullée no tiene posibilidad de desplegarse si no es con la condición de aceptar un dato previo, un elemento de partida sobre el que no cabe discusión, a riesgo de invalidar todas las reglas del posterior discurso: el carácter natural, primitivo, suprahistórico de la arquitectura. La mitológica «cabaña primitiva» y la reciente teoría de las sensaciones serán las llamadas a construir un sistema lógico de la arquitectura que reproduzca, en su organización interna y en su exposición, tal objetividad.⁵ Laugier y Condillac: Naturaleza y Ciencia, no yuxtapuestas, no complementarias, sino expresiones diversas de una misma cualidad; la refutación de Perrault, de la arquitectura considerada como sistema de convenciones, se convertirá así, para Boullée, en pieza necesaria a su razonamiento. En el *Examen de la discusión élevée entre Perrault et François Blondel*⁷ no estamos en presencia de un atraso teórico, de una falta de perspicacia acerca de la modernidad de los planteamientos de Perrault, sino de un compromiso previo seguido hasta sus últimas consecuencias: la arquitectura debe ser natural y, por lo tanto —y este «por lo tanto» es el objetivo buscado por Boullée—, objetiva, es decir: necesaria. Sólo desde esta base podrá la profesión erigirse en representante de una lógica y de unos intereses capaces de contraponerse a la férrea ley del encargo, capaces de ofrecerse al público como indiscutible alternativa a la irracionalidad del cliente.

No es casual —ni producto, sólo, de prorrómicas megalomanías— la desproporción entre el encargo real —cuando existe— y el proyecto, fácilmente advertible en la obra de un Clérissieu, Ledoux, Boullée, Desprez o Lequeu⁸: lo que se busca es contraponer las enormes posibilidades de actuación que encierra en sí la arquitectura, con la miseria de las realizaciones acordadas, de los contratos. El objetivo político de los arquitectos que presencian la subversión del *Ancien Régime* sólo podrá ser uno: tratar de aprovechar el impulso del nuevo Estado, considerándolo como institución por encima de las clases, como sistema de la Razón, para hacer rendir en toda su capacidad a la profesión. Abolición del sistema de encargo directo entre cliente y arquitecto, y su sustitución por un único cuerpo colegial nacional, encargado de organizar y llevar a la práctica colectivamente la enseñanza de la arquitectura, la elaboración de los proyectos y la ejecución de las obras: tal será, en sus líneas principales, la propues-

proyecto y contrato

Bibliografía y notas sobre un aspecto de la arquitectura de la Ilustración

JOSE QUETGLAS

ALBERTO ABRUZZESE, *Lo spettacolo como coefficiente dell'alienazione*; 1) *Nascita dell'ideologia del pubblico dalla crisi dell'arte borghese*, en «Contropiano», n.º 2, 1968.

MASSIMO CACCIARI, *Entsagung*, en «Contropiano», n.º 2, 1971.

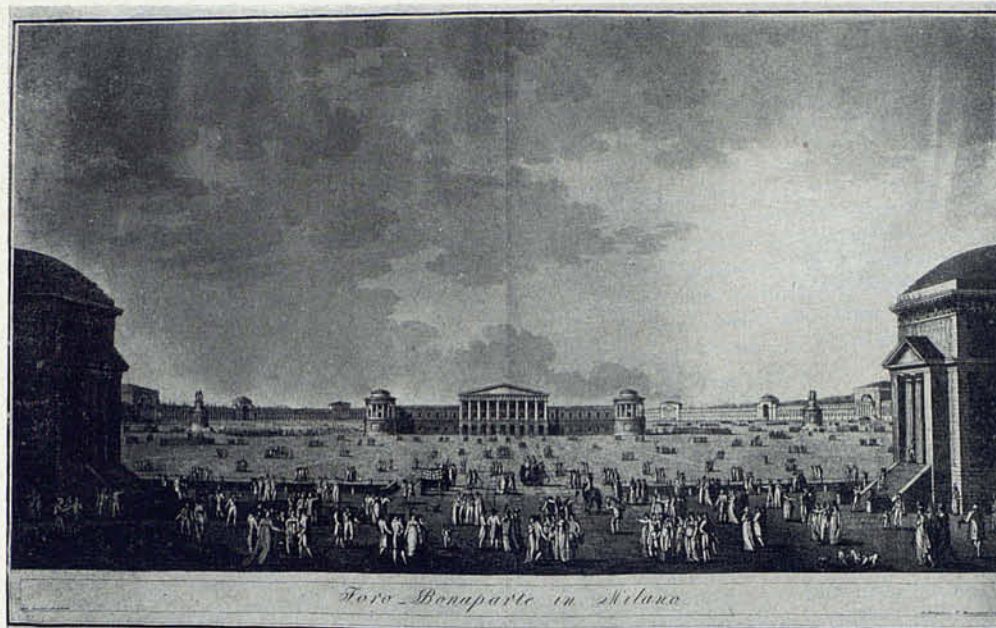
MANFREDO TAFURI, *Progetto e utopia*, Laterza, Bari, 1973.

MANFREDO TAFURI, G. B. Piranesi: *l'architettura come «utopia negativa»*, en «Angelus Novus», n.º 20, 1971.

GEORGES TEYSSOT, *Il neoclassicismo di George Dance e lo sperimentalismo inglese*, en «Angelus Novus», n.º 22, primera parte de su tesis de licenciatura en el IUAV. Dance, *Seoane et le Néoclassicisme anglais*, en publicación por Officina ed.: *George Dance il Giovane*.

Quizás debamos buscar en la equilibrada —poco audaz— conciliación que apoya la respuesta de Kant a *¿qué es la Ilustración?*,¹ la clave que permita comprender la entera dialéctica que se establece entre intelectual y sociedad civil, entre profesional y encargo, entre *savant* y *public* en el período que va desde la percepción por parte de los intelectuales de su propio y posible papel autónomo con respecto a las clases, hasta las medidas tomadas contra la *Ecole Polytechnique*, durante el año VIII, que llevan más allá de un simple logro violento de consenso, para convertirse en hipótesis radicalmente nueva sobre la que asentar toda la posterior formación y cualificación profesional.

Comparemos entre sí dos textos de Boullée y Piranesi. Ambos buscan precisar las razones de la hostilidad con que se encuentra el ejercicio de su profesión (las citas son largas, pero sólo así será posible recoger, sobre la base de un razonamiento casi repetido, la divergencia entre sus planteamientos, divergencia que no sólo se presenta, simplemente,



GIOVANNI ANTOLINI, Foro Bonaparte en Milán.

ta de Boullée, apoyada, primero, en una posible reforma de la *Académie*, luego, en las posibilidades que ofrece la creación de la *Commune des Arts* y, más tarde, del *Institut*.⁹

Pero, para aspirar a conseguirlo, será necesario que la arquitectura logre presentarse como capaz, por *propia naturaleza*, de expresar y alentar las virtudes cívicas, los atributos revolucionarios. Transformar la «cabaña primitiva» en «l'abri du pauvre»¹⁰; nótese bien, lo radical en el planteamiento de los arquitectos de la Revolución Francesa no consiste en traducir a la arquitectura el repertorio de símbolos y emblemas jacobinos, en adaptar, la arquitectura el programa de la revolución, en reflejar sobre la arquitectura las sacudidas del mundo exterior, sino en *identificar arquitectura y revolución*, es decir, en presentar la arquitectura como participante, a título propio, desde su propia especificidad disciplinar, en la construcción de la nueva sociedad, como especialista llamado a cubrir un frente determinado, y que sólo ella puede cumplir.

Transformar París —la ciudad-corte, la capital expoliadora del campo, la ciudad del lujo criticada por fisiócratas y philosophes, la ciudad *insensata*— en el marco de la revolución, *usar* la ciudad como *pieza* de la revolución, espejo que, al reflejarlo, convierte al Tercer estado en masas revolucionarias, no sólo a través de la reiterada constatación de la toma del poder, que simbolizan, constantemente a la vista, decoraciones, arcos triunfales, obeliscos, procesiones, gallardetes, sino, sobre todo, a través del *comportamiento* que impone la ciudad: el objetivo de las fiestas y celebraciones revolucionarias, de las procesiones que atravesaran ritualmente la ciudad, de los circos capaces de contener a toda la población —y en cuya construcción participa toda la población—, donde el pueblo es espectáculo de sí mismo y se convierte en *público*,¹¹ está, precisamente, en ese adiestramiento acerca de la nueva conducta a seguir que represente una completa interiorización de las relaciones establecidas entre individuo y Estado —que refleje la completa alineación del Estado —es decir, de la Razón— para el individuo. Ciudad como decorado, como *arquitectura*, es decir, como materialización de la forma de un contrato social que no puede ser compartido, sino sólo padecido: no en vano el Foro Bonaparte —quizás, desde este punto de vista, una de las piezas más importantes producidas por la arquitectura de la Ilustración¹²—, al tiempo que oculta a quien lo pisa su ingenioso mecanismo como rótula urbana sobre un sistema de aduana y distribución de mercancías,

no acepta en su interior más que posturas teatrales, ademanes civilizados; y es ese intelectualizado comportamiento de los personajes que lo habitan —son los mismos «auténticos republicanos» que dibujó Grosz en Weimar—, al que no pueden escapar ni siquiera los propios objetos —observemos la irónica o confiada, transmutación del palacio Sforza, revestido, dignificado, también él, como un personaje más, con los ropajes y atributos humanistas—, el único que puede aspirar a presentarse como correcta respuesta a los estímulos y requerimientos del mundo exterior, aunque tal respuesta suponga, necesariamente, la disolución de la arquitectura.¹³

Son, precisamente, los mismos temas enunciados y resueltos —cuarenta años antes— por Piranesi.¹⁴ Pero resueltos, ¿en qué sentido? De su horizonte de referencia ha desaparecido ya toda posibilidad de *compromiso*, toda confianza en la capacidad operativa del empeño: bien a las claras su *Parere su l'architettura*¹⁵ concluye en la impotencia del rigor y la razón para deducir reglas de comportamiento y actuación, inexorable veredicto al que ni Protopiro ni Didascalo pueden escapar; sólo la *campagna rasa* —o su simétrico equivalente, el Campomarzio¹⁶— puede aspirar a presentarse como posición *justificable* por la razón, aunque tal justificación suponga, necesariamente, la anulación de la Arquitectura, del dominio profesional sobre la Forma.

"No me detendré a repetir cuánto me maravilló observar de cerca, o la exactísima perfección, de las partes arquitectónicas de los edificios [romanos], la rareza o la desmesurada magnitud de los mármoles que a cada paso se encontraban, o aquella vasta amplitud del espacio, en otro tiempo ocupado por Circos, Foros o Imperiales Palacios: sólo os diré que estas ruinas parlantes me han llenado el ánimo con imágenes tales como nunca llegaron a formar en mí los dibujos, aunque cuidadosísimos, que de ellas mismas hicieron el inmortal Palladio, y que yo siempre tengo ante la vista. Así, habiéndome venido a la cabeza ofrecer al Mundo alguna de ellas, no pudiendo esperar ningún arquitecto de nuestro tiempo llevar a la práctica —bien sea culpa, o de la propia Arquitectura, caída de aquella beata perfección a que fue llevada en tiempos de la mayor grandeza de la República Romana, y en aquellos de los potentísimos Césares, que la sucedieron, bien sea culpa de quienes deberían convertirse en Mecenas de tan nobilísima facultad— lo cierto es que, no viéndose en nuestros días edificios que carguen con los gastos que requerirían, por ejemplo, un Foro

NOTAS

1. El artículo de Kant, *Respuesta a la pregunta "¿qué es la Ilustración?"*, apareció en el número de diciembre 1784 de la «*Berlinische Monatsschrift*» (trad. cast. en: I. KANT, *Filosofía de la Historia*, ed. Nova, Buenos Aires, 1964). Sólo dejando de situar en primer plano la base profesional desde la que se formulan las propuestas ilustradas, puede parecer paradójico que, en unas mismas páginas, acompañe al optimista «*sapere aude*» una explícita renuncia a extender a la vida civil el dominio de la razón.

2. Es difícil atribuir a cualquiera de ambos una mayor «modernidad» respecto al otro: la bottega de Piranesi pertenece, realmente, a un estado más atrasado de las relaciones profesionales que el cuerpo colegial o los efectivos encargos de la burguesía financiera francesa, pero, a la vez, el cosmopolitismo de la producción piranesiana o su propio anacronismo, que convierte en previamente inútil toda esperanza de transformar con la profesión la realidad exterior, le confieren un adelanto que no tiene Boullée, encerrado en todo momento en los optimistas límites de la Ilustración. Tal ambigüedad se extiende a todos los aspectos de sus actividades: Piranesi no es un innovador, sigue la línea de los perspectivistas y decoradores teatrales al modo de los Bibiena, y sus esquemas espaciales no van más lejos, en el fondo, de algunos garantizados recursos barrocos, como la escena en ángulo o la vista a través de un marco, pero el agotamiento expresivo a que reduce esas mismas formas y técnicas —por medio de la radicalización de la propia racionalidad de tales recursos— hace que, tras él, sólo sea posible el aguafuerte de Goya o la perspectiva curvilínea de Caspar David Friedrich. Boullée, por el contrario, se compromete en una dirección más «actual»: determinar las distorsiones que deban imponerse al lenguaje clásico para que siga siendo *architecture parlante*, es decir, comunicable; pero el resultado al que se llegará a través de tal deformación será o los intransmisibles excesos de un Lequeu o el inexpresivo silencio de las mallas binarias de Durand, que sólo admiten una alternativa, el lleno o el vacío; y la arquitectura, destruyendo sus propios presupuestos, no tendrá más que una cualidad: estar construida.

3. Un buen tema de investigación podría, quizás, ser el siguiente: ¿por qué en la Ilustración, la situación negativa es entendida siempre como *decadencia*, como «caída» de un estado natural, arcádico? Más adelante tratamos de formular una hipótesis explicativa, acentuando más los aspectos de voluntaria y consciente tendenciosidad, que los de rudeza teórica.

4. ETIENNE-LOUIS BOULLÉE, *Architecture. Essai sur l'art*, ed. Hermann, París, 1968, pp. 53 y sig. El texto de Boullée es anterior a 1793 y permanece inédito hasta la conocida edición de HELEN ROSENAU, *Boullée's Treatise on Architecture*, Londres, 1953; J.-M. Pérouse de Montclos, que ha cuidado la citada edición francesa, añade algunos textos que faltan a la inglesa. Cfr. también J.-M. PÉROUSE DE MONTCLOS, *Etienne-Louis Boullée. De l'architecture classique à l'architecture révolutionnaire*, Flammarion, París, 1968.

5. Si fuera necesario un ejemplo sería inmediato buscarlo —tanto por su proximidad a nosotros como por su pureza— en la «remoción de los estorbos que se oponen al interés de los agentes», del *Informe sobre la ley Agraria* de Jovellanos.

6. La primera edición del *Essai sur l'architecture* de Laugier se publica en 1753, un año más tarde aparece el *Traité des sensations* de Condillac; recuérdese, como manifiesto programático por excelencia de tal planteamiento, la representación simbólica del teatro de Besançon de Ledoux. La edición de París 1755 del *Essai* y las *Observaciones sur l'architecture*, París, 1765, también de Laugier, han sido reeditadas en facsímil por Gregg International Publishers en 1966. Cfr. W. HERRMANN, *Laugier and the 18th century French Theory*, Zwemmer, Londres, 1962.

7. E. L. BOULLÉE, *op. cit.*, pp. 60 y sig. Cfr. M. TAFURI, «*Architectura Artificialis*», Claude Perrault, Sir Christopher Wren e il dibattito sul linguaggio architettonico, en: *Barocco europeo, Barocco italiano, Barocco salentino*, Atti del Congresso Internazionale sul Barocco, Lecce, 1971.

8. LOUIS HAUTECOEUR, *Histoire de l'architecture classique en France*, Tome V: *Révolution et Empire*, ed. Picard, París, 1953, pp. 50 y sig. El catálogo *Visionary architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*, Houston, 1968, contiene una buena antología de proyectos, no sólo de los tres autores que le dan título. Cfr. además, naturalmente, los clásicos de EMIL KAUFMANN, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux and Lequeu*, Transactions of the American Philosophical Society, New Series, Vol. 42, part 3, 1952; *Architecture in the Age of Reason*, Cambridge, 1955 (trad. cast. en curso de publicación por G. Gill); *Von Ledoux bis Le Corbusier*, Viena, 1953 (trad. it.: *Da Ledoux a Le Corbusier, origini e sviluppo dell'architettura autonoma*, Gabriele Mazzotta, ed. Milan, 1973).

9. E. L. BOULLÉE, *op. cit.*, pp. 39 y sig.; L. HAUTECOEUR, *op. cit.*, pp. 93 y sig. La supresión de la *Académie d'Architecture* se produce en 1793, pero ya antes aparecen los primeros embriones organizativos de los profesionales y artistas republicanos: David organiza la *Commune des Arts* —a la que pertenece Boullée— en 1790; en 1791 los disidentes de la *Académie* —también Boullée entre ellos— presentan un proyecto de reforma, en 1795 se crea el *Conseil des Bâtiments*, y en 1795-96 el *Institut*, al que es llamado, desde el primer momento, Boullée.

10. Sólo en Hegel podemos encontrar tratado el tema de la cabaña primitiva en unos términos que signifiquen tanto la comprensión y superación de la polémica ilustrada como la definición del ulterior desarrollo de la arquitectura: la arquitectura no *proviene* de sino que *va hacia* la cabaña primitiva. Adán es el hombre moderno, su casa ha quedado

reducida a mero soporte físico de unas precisas operaciones económicas: su valor de uso es ser valor de cambio. Se puede ejemplificar, a nivel ideológico, esta transformación con la substitución, en el lenguaje de la economía preclásica, del término *shelter*, medievalmente descriptivo, tan físico (hogar, foc), por el abstracto *house* (Cfr. N. BARBON, *An Apology for the Builder: or a discourse shewing the cause and effects of the increase of Building*, Londres, 1685, y M. FOLIN, *La città del capitale*, De Donato, ed., Bari, 1972). Con Hegel puede escribirse un *Anti-Rykwert*.

11. Cfr. L. HAUTECOEUR, *op. cit.*, pp. 118 y sig.

12. Cfr. G. ANTOLINI, *Opera d'architettura ossia progetto sul foro che Doveva Eseguirsi in Milano...*, Betelli, Milán s. d. Si quisiéramos significar las diferencias entre la arquitectura de la Ilustración en el continente y su contemporánea inglesa —comprometida en un esfuerzo operativo que vuelve innecesaria la cobertura humanista, pero que, no por ello, deja de participar de un planteamiento ideológico que llevará al drama personal de Dance y Soane— nada sería más expresivo que comparar entre sí dos mecanismos equivalentes: el Foro Bonaparte y los Adelphi (Cfr. ARTHUR T. BOLTON, *The Adelphi 1768-1772*, en «Architectural Review», vol. XLI, 1917, y el texto citado de Georges Teyssot).

13. Entiéndase bien, el desfallecimiento de la arquitectura ilustrada no se debe a que tope con el aparato de un Estado totalitario que se niegue a sus propuestas (si Zevi o Benevolo hubiesen vivido en ese tiempo ya nos habrían ofrecido tal versión) sino, precisamente, a todo lo contrario: a que las propuestas formuladas por la arquitectura —y que sólo ella podía alentar y traducir, superando la pasiva contemplación de la pintura revolucionaria— se ven transformadas, ralmente, en *normas de conducta*. Nada puede ser más gráfico que comparar entre sí el *landscape* de dos clásicos: Casanova y Sade. En Casanova encontramos el más exacto reflejo del tumultuoso caos de la ciudad del XVIII: describe la ciudad que Laugier y Milizia teorizan. El espacio es un jugoso territorio, siempre ocupado, por donde el autor circula, no importa en qué dirección: siempre humano. Sus habitantes —el propio narrador— son todavía buscones, pícaros, personajes medieval-barrocos que intentan, con sus aptitudes, engañar, aprovechar, transformar las situaciones, solverlas favorables, dominarlas. Nada de ello hay en Sade; el espacio es sólo distancia o celda, las acciones ocurren en espacios cerrados, impenetrables, laberintos, cajas dentro de cajas: subterráneos en monasterios, alcobas en casas privadas, claros en un bosque, refugios en montañas. De lugar a lugar no hay espacio, sólo distancia, *trayecto*, enorme o ignorado, imposible de franquear: incomprensible. Tampoco sus personajes lo intentan, no deciden sino que padecen su propio comportamiento. La ciudad de Sade, nunca mencionada pero, precisamente por ello, siempre presente hasta convertirse en obsesiva, será la misma *Groszstadt* de Hilberseimer: «un tipo de ciudad con extrañas bases, tanto económico-sociales como colectivo-psíquicas, que permite, al mismo tiempo, el mayor aislamiento y la más estrecha unión entre sus habitantes».

14. No hay mejor *pendant* negativo para las sosegadas perspectivas del Foro Bonaparte que las *Carceri* piranesianas; y no porque en ellas se haya logrado construir, simplemente, una atmósfera cruel y todopoderosa que anule a los individuos, sino porque esta atmósfera no es un ambiente localizado, del que pueda escaparse, sino un espacio sin fin, ampliable en todas direcciones, no sólo hacia el fondo y los lados de la perspectiva sino también, como ha observado Tafuri, hacia fuera, hacia el espectador, que se encuentra situado, con ello, *dentro* del ambiente. El procedimiento del uso expresivo del *espacio infinito*, ampliable ilimitadamente, viene utilizado otras veces por Piranesi.

15. La edición más fácilmente localizable del *Parere* está en «Controspazio», núms. 8-9, 1872; las obras teóricas de Piranesi han sido recientemente reeditadas: G. B. PIRANESI, *The Polemical Works*, Gregg International Publishers, 1972; Walter Uhl verlag se encarga, por su parte, de reeditar la obra gráfica: *Carceri: Alcune vedute di Archi Trionfali; Die Tempelruinen von Paestum; Vedute di Roma...*

16. Hay un grabado del Campomazzio que puede ofrecer la clave para esta identificación entre lo completamente lleno y lo completamente vacío: sobre un amplio espacio —lo que será, o fue, el Campomazzio— unos edificios, demasiado pequeños —acentuada su pequeñez por el tamaño de los objetos en primer término y la elección de un punto de vista muy elevado— y demasiado alejados entre sí como para sugerir una intervención ya acabada, obligan a ser entendidos como momento de un proceso; el desasosiego que produce la lámina está, precisamente, en que la dirección de este proceso queda indeterminada: no sabemos si estamos frente al nacimiento del Campomazzio, que va a ser progresivamente ocupado por nuevos edificios, o si estamos frente a su ruina, y los edificios que ahí vemos no van a tardar en desaparecer, también ellos, bajo los montones de tierra que ya se acumulan a sus pies.

17. G. B. PIRANESI, *Prima parte di Architetture e Prospettive*, dedicatoria (cit. en M. Tafuri, G. B. Piranesi..., cit.

18. M. TAFURI, G. B. Piranesi..., cit.

19. F. KANT, *op. cit.* Que la separación y compromiso entre «hombre» y «ciudadano» se encuentren repetidas en la obra —escrita y vivida— de otros intelectuales de la postilustración indica hasta qué punto estamos lejos de una simple interpretación personal de la situación, sino que se trata, más bien, de una extendida corriente de opinión sobre la que se plantean, luego, las opciones personales. Cfr. M. SACRISTAN, *Lecturas I, Goethe, Heine*, pp. 39 y sig., Ed. Ciencia Nueva, Madrid, 1967.

de Nerva, un Anfiteatro de Vespasiano, un Palacio de Nerón, ni habiendo aparecido ni Principes ni particulares dispuestos a hacerlos ver, no veo que me quede otro camino, a mí y a cualquier otro arquitecto moderno, más que explicar con dibujos sus propias ideas, substrayendo de este modo a la Escultura y a la Pintura las ventajas que, como decía el gran Juvara, tienen en este aspecto sobre la Arquitectura, y sustrayéndola también del arbitrio de quienes poseen los tesoros, y que creen poder disponer a su antojo de las operaciones de la misma».¹⁷

«En la dedicatoria a Nicola Giobbe —escribe Tafuri, comentando este texto de Piranesi— que prologa la edición de 1743 de la *Prima parte di Architetture e Prospettive*, Piranesi relaciona el tema de la recuperación puramente ideal de la «antica maestà» con el enunciado de la imposibilidad objetiva y subjetiva de una concreta praxis profesional (...).

La crítica dirigida contra el nivel de encargos del ambiente romano es clara. Prescindiendo

Autor desconocido, Túnel bajo el Támesis.



El tema de la *imaginación* entra aquí en la historia de la arquitectura moderna con todo su significado ideológico. Lo que podría parecer un compás de espera o una «renuncia», se revela, por el contrario, en la totalidad de su valor de anticipación. La invención, fijada y divulgada a través del grabado, vuelve concreto el papel de la utopía, que consiste, precisamente, en presentar una alternativa que prescinda de las condiciones históricas reales, que se despliegue en una dimensión metahistórica; pero sólo para proyectar en el futuro la evidencia de las contradicciones del presente (...). Todo el utopismo de la arquitectura ilustrada se explica con la lúcida aceptación de tal papel anticipador de modelos e hipótesis que, como tales, no esperan cumplida realización.»¹⁸

de cualquier consideración concretamente económica —Focillon ha tratado elocuentemente, aunque de forma romántica y no analítica, la situación económica de la Roma del setecientos— Piranesi acusa a la aristocracia romana y a los poderes públicos de ignorar las exigencias de una reestructuración urbana basada en las grandes obras públicas (...). Pero en el fragmento citado anteriormente hay algo todavía más importante: el enunciado de las posibilidades autónomas de la utopía. No se trata aún de la utopía negativa de las *Carceri*, sino de una exaltación de la capacidad de la imaginación en crear *modelos* válidos, en el futuro, como valores constructivos nuevos y, en el presente, como contestación inmediata al «arbitrio de quienes poseen los tesoros y que creen poder disponer a su antojo de las operaciones».

Es decir, la utopía como único valor del presente, como anticipación positiva, como la única salida adecuada para un trabajo intelectual que no quiera renunciar a su propio compromiso de prefiguración.

En el texto de Kant antes citado podemos encontrar el exacto balance de esta situación, enunciado como pragmático compromiso aunque sea, realmente, vivido por muchos como drama personal, y no sólo a fines del XVIII:

«El uso público de nuestra propia razón debe ser siempre libre, y sólo ello puede traer la ilustración entre los hombres; pero su uso privado puede ser severamente limitado sin que por ello se impida sensiblemente el progreso de las luces. Entiendo por uso público de nuestra propia razón el que se hace como experto ante el público lector. Llamo uso privado al que tenemos derecho a hacer con nuestra razón desde un cargo civil o desde una función determinada que nos ha sido confiada. Hay numerosos asuntos que concurren

al interés de la comunidad en los que existe un determinado mecanismo que resulta necesario, y por medio del cual algunos miembros de la comunidad deben comportarse privadamente, dirigidos por el gobierno, gracias a una unanimidad artificial, hacia fines públicos, o al menos, para impedirles perturbar tales fines. Es decir, ahí no hay sitio para razonar, se trata de obedecer. Pero si una pieza de la máquina se presenta, al mismo tiempo, como miembro de una comunidad, incluso de la sociedad civil universal, en calidad de experto que, apoyándose sobre su propio entendimiento, se dirige con sus escritos al público: en tal caso si puede razonar, sin perjudicar por ello los asuntos que le han sido asignados como miembro privado." 19

Tal es la propuesta de los intelectuales, el compromiso que están dispuestos a aceptar. La militarización de la enseñanza técnica y la disolución de las corporaciones profesionales representará el otro punto de vista, la *iniciativa* del Estado, de la nueva clase en el poder, organizada. Las consecuencias de tal respuesta no son sólo la creación, desde la nada, de un reducido lapso de tiempo, de un cuerpo profesional de nuevo tipo, capaz de cubrir en toda la nación las nuevas tareas que la *toma de posesión* del capital está planteando, sino que llegan también al nivel político, derrotando de *antemano* cualquier intento por parte de las antiguas profesiones de recobrar sus privilegios, obligando a ser necesariamente *anacrónico* cualquier planteamiento elaborado desde ellas.

Es decir, no cabe recurso contra el uso «capitalista» de la profesión: sólo aceptar la disponibilidad de las instituciones para poder conservar —esta vez ya sólo a nivel ideológico puro— el carácter del trabajo intelectual como formulación de propuestas, como elaboración de utopías. Pero se trata de una conciliación que se convertirá en base de apoyo para la extensión y radicalización de la contradicción, que no tiene en cuenta las necesidades del desarrollo o, mejor, que no advierte que entre las necesidades del desarrollo se cuenta el uso y funcionalización de la propia utopía, de las contradicciones recuperables, de las propuestas que consiguen expresarse como *forma* y pasan a convertirse, o bien en adelanto técnico o bien en factor de convencimiento público acerca de la naturalidad de los procesos puestos en marcha por el capital: el uso público de la razón sólo podrá confirmar, de una u otra forma, su uso privado, sólo podrá acabar convirtiéndose en *momento* de este uso privado.

(Y, en adelante, sólo cabrá extender el campo de la renuncia, abandonando, incluso, el uso de la Razón, para pasar a adoptar el punto de vista «del sujeto que padece los procesos, de su propia impotencia en superarlos, de la individualidad negada»: hasta que el desarrollo de los procesos puestos en marcha por el capital no suponga un completo redimensionado de todas las relaciones sociales, es decir, para dar una fecha, hasta 1848, sólo cabrán los paseos de Poe por la cuadrículada Manhattan.)

J. Q.

JEAN JACQUES LEQUEU, *Il tire la langue*. Donde Goya da un paso atrás, intentando mantener o recuperar la expresividad del grabado, por medio de un pie o un comentario que lo convierta en *alegoría*, Lequeu exagera el rigor de los planteamientos racionalistas ilustrados, *hasta inutilizarlos*. Reiterar la evidencia de un elemento raro, repetir, como explicación de una escena, esa propia escena, explicar lo chocante repitiendo el choque, significa impedir la posibilidad de que la forma se convierta en *significante*, reducir el significado a la propia forma y a sus leyes: agotado como elemento de conocimiento, el arte se convierte en simple ejercicio apto para ser instrumentalizado universalmente.

